

A Crucifixão de Matthias Grünewald à luz de uma teologia protestante da imagem

Etienne A. Higuét¹

RESUMO

Trata-se de uma análise do painel central do retábulo de Issenheim, na perspectiva de uma teologia protestante da imagem. A função da imagem religiosa será situada no contexto dos movimentos pré-reformadores e reformadores do século XVI. Em contraste com o surto iconoclasta, inventa-se um novo estilo de representação da figura de Cristo crucificado, em consonância com o surgimento de um novo tipo de espiritualidade, centrado na meditação da paixão e morte de Jesus. Num segundo momento, enfatiza-se a expressividade da pintura de Grünewald, no contexto da teologia da arte de Paul Tillich e da sua visão do expressionismo como forma na qual se dizem as rupturas na existência e a irrupção da transcendência.

Palavras-chave: Crucifixão, Pintura, Grünewald, teologia protestante, Barth, Tillich.

* Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da religião da Universidade Metodista de São Paulo. Presidente da Associação Paul Tillich do Brasil.

** Este artigo é o fruto de uma comunicação no II Congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências da Religião (ANPTECRE), Belo Horizonte – MG, 24 a 27 de agosto de 2009. Foi publicado no CD-Rom do Congresso, que só foi mandado aos participantes.

The crucifixion of Matthias Grünewald through the light of a theological protestant perspective of image

ABSTRACT

This is an analysis of the Issenheim central panel retable in a theological protestant perspective of image. The religious image function will be placed on the context of pre-reformers and reformers movement of the 16th century. In contrast against the iconoclast outbreak, one creates a new representation style of Christ crucified aspect according to the appearing of a new kind of spirituality that has its center in the meditation about Jesus passion and death. In a second moment, the Grünewald painting's expressiveness will be emphasized in the context of Paul Tillich's theology of art and his vision about expressionism as a way of telling the existence rupture and transcendence irruption.

Keywords: crucifixion, painting, Grünewald, protestant theology, Barth, Tillich.

O contexto

1. O estatuto das imagens na véspera da reforma.

Aos poucos, a imagem vai perdendo o caráter altamente simbólico que ela tinha durante a Alta Idade Média, para tornar-se uma figura muito mais realista. As figuras santas manifestam um realismo exacerbado e muitas vezes mórbido: por exemplo, são mostradas as chagas do crucificado, das quais o sangue jorra numa pele pálida e deformada. As imagens continuam simbólicas, pois o que é significado ultrapassa o que é mostrado, mas a dimensão simbólica apóia-se essencialmente sobre o realismo, isto é, sobre a representação de objetos cujo simbolismo não é mais especificamente pictórico. A imagem torna-se o equivalente de um sacramento ou de uma relíquia: existe fisicamente e não mais como o reflexo de um protótipo, contrariamente ao ícone bizantino.

A partir do início do século XV, a imagem torna-se suporte da devoção pessoal ou mística, como *Andachtsbild*, imagem de piedade ou de devoção. O visual é mais valorizado que o escrito, a tal ponto que a imagem tende a substituir-se, na prática mais do que na teoria, à Escritura. É o caso da experiência religiosa, sobretudo a visão privada, considerada como um sinal de santidade pessoal, que se vincula mais

às imagens pintadas que ao texto da Escritura. Para a religiosidade popular, a imagem é, ao mesmo tempo, “canal de oração, meio de salvação, depositária de virtudes milagrosas, símbolo da identidade da coletividade cristã” (Menozzi, apud Cottin, 1994, 232). Contudo, no nível da doutrina, a Escritura conserva uma posição pelo menos igual à imagem.

O culto eucarístico valoriza também as imagens. Em particular, o momento da elevação da hóstia na missa transforma-se numa experiência completa dos sentidos, que introduz totalmente o leigo na liturgia. O Cristo, para o leigo, torna-se presente por meio de uma ação sacramental do olhar, a vista se sacraliza. A imagem se situa no prolongamento da hóstia, da qual é uma imitação fiel. Nesse contexto, o retábulo, complexo artístico que combina painéis pintados e esculpidos, que apareceu neste período, está em relação direta, espacialmente, tematicamente e liturgicamente com o sacrifício eucarístico. Contudo, o retábulo desaparece enquanto produção artística em grande escala por volta de 1520, no momento em que a reforma se estabelece e contesta o caráter sacrificial da missa. (O retábulo de Issenheim foi produzido por volta de 1515).

Surge então uma nova compreensão da imagem: a estética. Conforme Hans Belting, acaba a era da devoção e começa a era da arte. É que a reforma não recusou a obra de arte, mas rejeitou o objeto de devoção.

Os grandes artistas da época, como Dürer, Grünewald, Baldung, Grien, Cranach, Holbein, Altdorfer, estão no ponto de intersecção entre os dois meios de expressão que são a palavra e a imagem, assim como estão no cruzamento de dois mundos, o medieval e o moderno. Assim, recentrando a atenção na relação visual entre o sujeito e o objeto – a imagem é uma simples *imago* e não mais uma pessoa ou um ídolo – Dürer opera, por caminhos diferentes, o mesmo trabalho iconoclasta que o que foi produzido pelos escritos dos humanistas e dos reformadores. As transformações do sistema iconográfico germânico no século XVI foram inevitavelmente ligadas aos acontecimentos da reforma, nos quais todos os grandes artistas foram implicados em diversos graus. “A elaboração de novos temas e de novas técnicas artísticas constitui, ao lado dos movimentos de destruição iconoclastas, uma outra resposta à questão das imagens, assim como se colocava na véspera da reforma.

Uma resposta mais cultural, é verdade, mas também mais criativa, e às vezes, como no caso de Dürer, Cranach ou Grünewald, mas espiritualmente vivida.” (Cottin, 1994, 247)

Os fiéis não recebem o anúncio da salvação e do sofrimento de Cristo apenas pela teologia e pelas doutrinas da Igreja, mas também através da arte, especialmente as imagens. A apreensão das imagens é anterior ao estudo da Escritura e o culto no espaço eclesial acompanha-se de imagens. Todos, vamos identificar-nos com algumas imagens durante a vida toda (ver abaixo, o caso de Karl Barth). Por isso, as mudanças na representação do crucificado e da cruz ao longo da história são muito significativas para a apreensão do espírito do mundo cristão em todas as épocas. Ao lado da hierarquia e da piedade popular, a história da arte não pode deixar de considerar os exemplos de grandes artistas. Precisamente, na época renascentista e reformadora, pode-se falar de um novo começo na idealização e na liberdade crescente dos artistas em relação ao núcleo do anúncio da fé.

2. O exemplo de Lutero.

Em Lutero, palavra e imagem não se opõem de modo irreduzível e definitivo. Uma articulação é possível com uma teologia da palavra de Deus. Numa primeira fase, a imagem passa do estatuto de objeto sagrado ao de signo visual. Este deixa de ser um símbolo remetendo a uma realidade exterior a ele. A imagem não tem valor em si mesmo, mas sempre se reduz a uma simples ilustração da Escritura. Ela se submete completamente à palavra. A partir de 1525, Lutero defende um uso mais positivo das imagens, contra o movimento iconoclasta de Carlstadt: “Deveríamos deixar nas igrejas, pelo menos um crucifixo ou a imagem de um santo, ou de Maria, para ver, para testemunhar, para recordar-se, para significar” (Cottin, 1994, 267). Para Lutero, a Bíblia não condena as imagens, ao contrário, seria antes a favor delas, na medida em que o Cristo falava em imagens e parábolas. A imagem é necessária para a catequese das crianças e a difusão da fé evangélica no povo simples. Nesse caso, a visualização reforça a palavra. A justificativa é que o ser humano não pode apreender as coisas sem imagens. Em particular, não

podemos compreender as coisas espirituais sem apreendê-las primeiro em imagens.

Em resumo, há para Lutero três usos positivos das imagens:

1. A imagem didática, que ajuda a entender melhor os dados da fé, permite dirigir-se a todos e comunicar o mais amplamente possível o Evangelho (*Bíblia pauperum*).
2. A imagem querigmática, que prolonga ou acompanha a palavra da pregação, sem ser ela mesma essa palavra (retábulo litúrgico).
3. A imagem de meditação, que ajuda a uma apropriação pessoal da fé e torna possível uma interiorização da salvação (*Andachtsbild*).

Mas a imagem, que interpreta a realidade, deve também ser interpretada. Ela diz muito mais que a palavra (simbolização), mas precisa dessa palavra para ser compreendida (significação). No caso das imagens plásticas, Lutero propõe muitas vezes de reinterpretar os símbolos iconográficos herdados do catolicismo, em vez de abandoná-los ou *a fortiori* de destruí-los. Assim, ele interpretará os signos visuais em função da sua teologia própria; por exemplo, o dedo de João Batista no retábulo de Issenheim de Grünewald, dedo apontando para o Cristo na cruz, representará a tarefa do pregador encarregado de anunciar o Evangelho da graça e da cruz.

As imagens não revelam Deus, mas o anunciam. Retomadas, interpretadas e iluminadas pela Escritura, as imagens são querigmáticas, elas são uma espécie de pregação visual. É verdade, em particular, para as imagens do crucificado. A expressão *theologia crucis*/ teologia da cruz já está presente no início da obra reformadora de Lutero. Deus revela-se *sub contrario*, sob o seu contrário. Em consequência, as imagens serão a expressão de uma experiência negativa de Deus. A cruz do Cristo determina a esperança de Lutero na redenção e sua certeza da salvação na fé. Só a fé, independentemente da razão, mostra o caminho para Deus, pois nenhuma obra humana pode substituir a fé em vista do conhecimento de Deus. Assim, “viver sob a cruz” significa, para Lutero, que o seguimento da cruz não pode ser conseguido a partir de uma teologia monástica distante da vida. O *Deus*

absconditus só se revela em nós pela cruz e o sofrimento. A revelação de Deus só acontece na ocultação e no velamento. Deus se aproxima de nós através do seu plano de salvação no Cristo crucificado. A reforma ainda reforçou a concentração da Alta Idade Média na paixão e no Jesus crucificado. Contudo, não foi o sistema da teologia da cruz, dificilmente compreensível pelos leigos, que conquistou as pessoas do tempo de Lutero. A piedade das pessoas dispostas ao arrependimento reconheceu na pregação da doutrina assim como está na Bíblia o objetivo a ser alcançado pela sua disposição de fé. Vejamos o exemplo do *Sermão da contemplação do santo sofrimento de Cristo*: “Aquele que fosse tão seco e duro, que o sofrimento de Cristo não o amedrontasse nem o levasse ao conhecimento de si mesmo, deveria ficar com medo, pois não há outra saída: você precisa tornar-se conforme à imagem e ao sofrimento de Cristo, que isso aconteça em vida ou no inferno. No mínimo, você deve, ao morrer e no purgatório, ficar aterrorizado, tremer, estremecer e sentir tudo aquilo que Cristo sofreu na cruz. É horrível ter que esperar o leito de morte. Por isso, você precisa pedir a Deus que desperte o seu coração e o faça contemplar de modo frutífero o sofrimento de Cristo, pois, não é possível que o sofrimento de Cristo seja conhecido a fundo a partir de nós, a não ser que Deus o infunde em nosso coração. (...) É preciso procurar e desejar primeiro a graça de Deus, de modo que a contemplação se realize pela graça dele e não por você mesmo.” (Ziehr, 1997, 154). Nessa tarefa, a imagem do crucificado pode constituir um grande socorro.

O retábulo de Issenheim

1. O autor

O autor do retábulo de Issenheim é Mathis Gothart Nithart, nascido em Würzburg (Baviera) por volta de 1475-1480, ativo na diocese de Mainz e em Frankfurt, falecido em Halle (Saxônia) em 1528. Foi o historiador da arte Joachim von Sandrart, que o designou como Matthias Grünewald na obra *Teutsche Academie der Baubild und Malerey-Künste*, de 1675. Ele mesmo assinava com o monograma MGM. Em 1515, pinta o famoso retábulo de Issenheim (Alsácia) na igreja dos Antoninos. Em 1517, pinta o retábulo de Nossa Senhora das Neves em

Aschaffenburg. Deve ter pintado também três retábulos na catedral de Mainz, que foram provavelmente destruídos durante a Guerra de Trinta Anos. Em 1526, lutou ao lado dos reformados num levante anticlerical em Aschaffenburg. Em consequência, deve ter sido demitido do serviço do arcebispo e príncipe eleitor Albrecht Von Brandenburg.¹ A sua conversão ao luteranismo pode ser deduzida dos vinte e sete sermões de Lutero encontrados no seu inventário.

Grünewald só deixou quatro retábulos (dezessete painéis), sete quadros e cerca de quarenta desenhos. A criação dele concentra-se em temas religiosos, tratados de um modo muito pessoal. No “Cristo ultrajado” (1504), já se manifestam a expressão e a tensão dramática cuja conjunção é a marca própria de Grünewald. O Cristo está no primeiro plano à esquerda, enquanto os carrascos em ação se destacam num fundo negro. O sofrimento de Cristo é também o tema de duas crucifixões, hoje conservadas na Basílica e em Washington. No mesmo fundo negro, o corpo emagrecido, torturado e exausto aparece pintado, de modo dramático e perturbador, em tons ocre, vermelho escuro e esverdeado, frente a uma estranha paisagem. Num dos quadros pode ser lida a inscrição *Vere Filius Dei Erat Ille*, palavras proferidas pelo centurião, o que já manifesta uma preocupação didática. As diversas inscrições nos quadros de Grünewald já mostram, antes mesmo da reforma de Lutero, a preocupação pela difusão da leitura das Escrituras.

O grande retábulo de Issenheim, obra mais famosa de Grünewald, foi encomendado pelo “preceptor” do convento dos Antoninos, para substituir um retábulo mais antigo. O políptico (retábulo com compartimentos fixos e móveis) é uma ilustração das atividades dos religiosos, que se dedicavam ao cuidado dos doentes, em particular dos pestíferos. O padroeiro, santo Antão, ocupa um lugar de destaque. A crucifixão – que vamos analisar a seguir – é a parte central do retábulo fechado, em cima de uma representação do sepultamento do Cristo. As esculturas e

¹ O príncipe-bispo Albrecht de Brandenburgo, primeira personagem do império, é aquele que preconizou o comércio das indulgências e provocou a violenta reação de Lutero. Foi um grande humanista e mecena dos grandes artistas do império, mas ostentava um luxo considerável, em particular na sua imensa coleção de relíquias, que ele expunha anualmente em Halle, antes de transferi-la para Mainz. Esse luxo ostentatório foi um dos fatores que provocaram o iconoclasmo.

alguns painéis laterais são devidos a Nicolas de Haguenau. O retábulo está atualmente no museu Unterlinden em Colmar (Alsácia, França)

Por volta de 1526, Grünewald pinta ainda uma “Crucifixão” e “Jesus carregando a cruz”, expressando mais uma vez o sofrimento de Cristo de modo assustador. Na crucifixão, os braços da cruz mal agüentam o peso do corpo inanimado de Jesus. No quadro que representa Jesus carregando a cruz, o Cristo, esmagado pelo peso da cruz, golpeado pelos carrascos, dirige ao céu um olhar implorante. No fundo, um versículo de Isaías 53 gravado num portal lembra o sentido da paixão: “Ele foi golpeado por nossos pecados”.

A arte de Grünewald inscreve-se na tradição cristã da Idade Média: a mística alemã dos séculos XIV e XV, a pintura e a escultura do fim do gótico foram para ele o ponto de partida temático e formal. Mas há na obra dele uma progressão da expressão que não tem equivalente na pintura da sua época. O papel da cor é preponderante. As formas apresentam um caráter simbólico e também expressionista (Gaetgens, 2009).

Philippe Lorentz chamou a atenção para a força expressiva dos “drapés” (pregas e movimentos nas roupas das personagens) na pintura do gótico tardio flamengo e alemão. A diversidade e a desmedida dos tecidos de Grünewald nos transportam para um outro mundo. Os casos mais espetaculares são a roupa do arcanjo Gabriel na representação da Anunciação e o lençol de Cristo no quadro da Ressurreição, que parecem flutuar. “Pintor expressionista, Grünewald sabe tudo o que pode fazer com a manipulação dos « drapés » para exacerbar o *pathos* ou para solenizar os mistérios da fé” (Lorentz, 2007, p. 30).

2. A crucifixão de Issenheim

Esta crucifixão é como um grito que fica gravado na memória. (...) Numa paisagem desolada, sobre um fundo de céu mais negro que tinta, a cruz está erguida, imensa. Nenhuma ínfima parte do corpo gigantesco suspenso na cruz foi poupada da violência. (...) Nem a morte conseguiu apaziguar este corpo retorcido pela dor. A tensão do cadáver é tão forte que parece dobrar o braço da cruz (La crucifixion, 2007).

O olhar concentra-se no corpo do Cristo pendurado na cruz, quebrantado, lívido, coberto de feridas purulentas. Parece que os doentes, vendo essas chagas, se identificavam com elas, pois, eles carregavam o mesmo tipo de pústulas, que os levavam rapidamente à morte. A imagem do crucificado devia aterrorizá-los, mas também confortá-los na sua comunhão com o salvador, cujos sofrimentos eles compartilhavam. O pano que cobre Jesus está rasgado como o corpo dele. O realismo trágico é reforçado pela crispação e convulsão dos pés e das mãos, e pelas gotas de sangue esparramadas no corpo, como manchas de lepra.

Maria, amparada por João o Evangelista, e Maria Madalena voltam-se para Jesus, num gesto de imploração. Maria está vestida com uma grande peça de tecido branco, como se fosse um sudário.

À direita, João Batista, num gesto que se tornou famoso, aponta para Jesus com o dedo indicador da mão direita, enquanto carrega a Bíblia na mão esquerda. Ele nos faz entender que a luz só pode vir pelo livro aberto. O pintor aumentou conscientemente o tamanho do dedo do precursor para evidenciar o seu afastamento voluntário, ressaltado pela inscrição que aparece atrás dele: *Illum oportet crescere, me autem minui* (“É preciso que ele cresça e que eu diminuo”).

A presença de João Batista na “Crucifixão” é anacrônica, pois o precursor, decapitado por ordem de Herodes no ano de 29, não pode ser testemunha da morte do Cristo. De fato, o seu lugar é simbólico. João evoca o profeta, e também o pregador, que se tornará a grande figura da Reforma. Considerado como o último dos profetas, por ter anunciado a vinda do Messias, João Batista corresponde à figura de Maria Madalena, representada em lágrimas no pé da cruz.

Ao lado dele está o cordeiro, que simboliza o Cristo crucificado, pagando o preço exorbitante da salvação dos pecadores, representados por Maria Madalena (Cf. João 1,29: “Eis o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”). O cordeiro derrama o seu sangue num cálice, que remete à eucaristia celebrada todo dia frente à imagem. Trata-se de uma representação simbólica ou alegórica, que evita a lenda medieval do recolhimento do sangue de Jesus no Calvário.

Maria Madalena representa os pecadores salvos pela morte salvífica do Cristo. A estatura pequena da pecadora arrependida reforça a postura de arrependimento e imploração. Observamos a crispação das

mãos, com os dedos afastados um do outro. Em resposta, Jesus inclina a cabeça na direção dela. Maria Madalena foi a primeira testemunha ocular da Ressurreição, etapa definitiva do resgate operado pela Encarnação. Por ter recebido do Cristo a missão de anunciar a Boa Nova aos apóstolos, ela é muitas vezes qualificada de “apóstolo” nos escritos medievais. Na manhã da Ressurreição, ela se dirigiu ao túmulo do Cristo para embalsamar o corpo dele. Esta unção é um paralelo do batismo do Cristo por João Batista.

Na véspera da reforma protestante, a crucifixão de Grünewald ilustra a angustia de uma sociedade germânica desestabilizada pelas fomes, as epidemias, as guerras, as errâncias da igreja. A sensibilidade de artista de Grünewald percebe a tempestade que está se formando. Para ele, como para uma boa parte dos seus contemporâneos, no meio deste mundo caótico, a salvação só pode revelar-se numa leitura de fé da Escritura (La crucifixion, 2007).

Interpretações teológicas contemporâneas

Apresentamos agora três leituras protestantes contemporâneas do painel de Grünewald. As duas primeiras se mantêm no quadro de uma teologia bíblica, enquanto a terceira abre-se à visão mais ampla de uma teologia da cultura.

Karl Barth

Na sua biografia de Karl Barth, Eberhard Busch colocou no frontispício do livro uma reprodução da Crucifixão de Grünewald, acrescentando, na legenda, que Barth a tinha constantemente na sua frente enquanto trabalhava. Conforme Busch, nos anos 1919-1921, época da redação do comentário da Carta aos Romanos, Barth se dedica a novas leituras, a partir da preocupação de se libertar da teologia liberal. Ele lê em particular Ibsen e Dostoievski – considerados como precursores do expressionismo – e fica profundamente impressionado pelo segundo. Ele também acha que o pintor Grünewald é particularmente esclarecedor, nas novas pesquisas que está conduzindo. Ele se referia sobretudo à figura de João Batista, com o dedo indicador em riste, numa posição

quase impossível. Pelo resto da vida, Barth trabalhou com uma cópia dessa pintura supensa acima da sua mesa. Contudo, não se pode dizer que a obra do artista, e, sobretudo, o seu estilo, tenham desempenhado, aparentemente, algum papel determinante na teologia de Barth.

Só encontrei um lugar na Dogmática eclesiástica, onde Barth se refere explicitamente a Grünewald. É num parágrafo sobre a “Palavra de Deus revelada”. Barth começa escrevendo que a Bíblia não é em si mesma a revelação de Deus já acontecida, mas testemunha desta revelação. A relação decisiva da Igreja com a revelação reside no testemunho da Bíblia. Enquanto torna-se Palavra de Deus, a Bíblia testemunha da revelação acontecida e é esta revelação na forma do testemunho. Testemunhar é designar um outro, além de si mesmo, numa direção determinada. O testemunho é um serviço prestado a este Outro, serviço que, para a testemunha, consiste em garantir a verdade deste Outro, em remeter a ele. Ora, esse conceito caracteriza precisamente as noções de “profeta” e de “apóstolo”. Por meio desse serviço, as testemunhas bíblicas dirigem os nossos olhares na direção do que as ultrapassam. Quando elas falam e escrevem, não é por um movimento próprio, nem levadas pelo que possuem ou desejam mais profundamente, mas porque um Outro o exige. Elas são movidas pela necessidade de falar e escrever sobre o Outro. O que elas pretendem descrever e trazer para a Igreja, não são as suas experiências pessoais nem a sua própria pessoa, mas através delas, este Outro. Isso, no sentido que o Outro, aquele que move e limita o homem, o Outro do qual é preciso dar testemunho, é também aquele que pode fazer do ser humano uma testemunha.

Como ilustração do seu pensamento, Barth se refere a João Batista, o tipo da testemunha bíblica, tão precisamente situada entre o Antigo e o Novo Testamento, entre os profetas e os apóstolos. Citando João 1, 6-9 : “Houve um homem enviado por Deus. Seu nome era João. Este veio como testemunha, para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele. Ele não era a luz, mas veio para dar testemunho da luz”. Remete também a João, 3, 27ss., em particular os versículos 30 : “É necessário que ele cresça e que eu diminua” e 31-33 : “Aquele que vem do céu dá testemunho do que viu e ouviu, mas ninguém acolhe o seu testemunho. Quem acolhe o seu testemunho certifica que Deus é verdadeiro.” Barth remete, a seguir, “ao João Batista da Crucifixão

de Grünewald, com o seu dedo indicador monstruoso: seria possível desviar o olhar de si mesmo de um modo mais instantâneo e mais expressivo (*illum oportet crescere me autem minui*) e de designar melhor o que se pretende fazer ver? É isso mesmo que o quarto Evangelho quer dizer deste João e, ao mesmo tempo e com a mesma clareza, de cada ‘João’” (Barth, 1954, p. 108).

E Barth prossegue: o que funda a autoridade da testemunha bíblica? Apenas o fato de que ela não pretende possuir nenhuma autoridade própria, e que o seu testemunho se realiza quando ela deixa o Outro se manifestar, enquanto autoridade, através dela. A revelação e a Bíblia se identificam apenas a partir do momento em que a Bíblia se torna Palavra de Deus; quando a palavra bíblica reveste a função de testemunho; quando o dedo de João Batista não designa o vazio, mas uma realidade, e quando a sua palavra torna-se para nós um meio de ver e ouvir o que ele viu e ouviu.

Jerôme Cottin

Na conclusão do seu livro (Cottin, 1994, pp. 315-326), Jérôme Cottin apresenta cinco modos de acolher a imagem numa relação fecunda com a Palavra de Deus.

1. VER E OUVIR.

O Deus que fala é simultaneamente o Deus que cria e o Deus que vê o que ele cria. Ao criar o mundo e a humanidade, Deus cria também a imagem. Deus é criador de imagem pelo poder da sua palavra. A Bíblia é, ao mesmo tempo, uma linguagem de palavra e uma linguagem de imagens. Na Bíblia, a palavra se torna visível nas narrativas, imaginações, metáforas e na linguagem simbólica. Por isso, ouvir a Palavra é também aprender a ver, pois, não há palavra verdadeira sem abertura à imagem mental, narrativa ou plástica.

2. VER A DEUS?

A simples visão da realidade transforma-se numa metáfora visual do mundo e de Deus. Passamos, assim, de um ver ótico, categoria antropológica, a um ver crente, categoria bíblica. A imagem bíblica reconcilia o espaço e o tempo, a representação e o evento, o homem e Deus.

3. VER IMAGENS DE DEUS.

As imagens de Deus são expressões visuais de Deus, do mesmo modo que os discursos sobre Deus são expressões escritas de Deus. Por isso, é legítimo procurar hoje conhecer e entender a Deus olhando e estudando suas representações em imagens. As imagens podem ser exegeses visuais da Bíblia, à medida que mostram múltiplos rostos de Deus, em consonância com as cristologias do Novo Testamento. Desse modo, a arte cristã do passado deve ser entendida não apenas como tradição, mas também como transmissão de uma palavra sobre Deus sempre atual, pois, as imagens cristãs são testemunhos insubstituíveis sobre Deus. Elas pertencem a uma memória histórica, sem a qual não haveria hoje nenhum verdadeiro diálogo do ser humano com o Deus da revelação cristã.

Essa história não acabou, pois, assistimos atualmente a uma multiplicação das imagens de Cristo, em particular na arte do hemisfério sul: África, Ásia, América latina, e no cinema. Por outro lado, uma ausência figurativa de Deus não significa uma ausência icônica, pois Deus pode muito bem ser representado metaforicamente ou simbolicamente. A arte não figurativa ou abstrata possui capacidades quase inesgotáveis de representar Deus sem ter que mostrá-lo.

4. VER A BÍBLIA EM IMAGENS.

No protestantismo, o uso da imagem na catequese e no ensino nunca foi contestado. É verdade, sobretudo, do domínio luterano. Na época de Lutero, proliferaram os panfletos (*Flugblätter*) polêmicos contra os papistas e a favor dos protestantes. As gravuras e os quadros bíblicos de Rembrandt foram usados no ensino. É que um povo em grande maioria analfabeta precisava de uma catequese visual. Em função disso, ter banido a imagem do culto não deixa de ser incoerente. O culto protestante é didático demais e não é simbólico o bastante. Num mundo mediático como o nosso, muitos pastores procuram então desenvolver uma pregação visual. Falta ainda elaborar uma meditação e uma liturgia visual. Precisamos redescobrir, seguindo Lutero, o papel da imagem como *Andachtsbild*, imagem que prolonga e interioriza o querigma bíblico.

5. VER O MUNDO OU VER IMAGENS DO MUNDO?

No final, o autor se pergunta se os meios de comunicação de massa podem, de algum modo, transmitir Deus, ser portadores da revelação crística. A sua resposta é claramente negativa. Para ele, a mídia atual desenvolve uma prática de comunicação e de comercialização, não uma real comunhão. Isso se explicita nas suas características de narcisismo, ideologia e banalização.

Em resumo: “Juntar a ética e a estética, o conteúdo e a forma, a palavra de Deus e a linguagem humana, a teologia e a cultura, é nisso que consiste a vocação de uma teologia bíblica da imagem de Deus. Nesta perspectiva, a imagem nos permite um encontro efetivo e real com um Deus que se dá como Palavra a ser vivida e crida” (I. p. 326).

Paul Tillich

Para Tillich, a contribuição específica de Grünewald e do seu retábulo consistiu em introduzir no horizonte espiritual do seu tempo os elementos visuais de uma nova espiritualidade, centrada na meditação da paixão e morte de Jesus.

Tillich relaciona a crucifixão de Grünewald ao expressionismo alemão, a forma na qual se dizem as rupturas da existência e as irrupções da transcendência. O expressionismo foi um movimento artístico, abrangendo em particular a literatura e as artes plásticas na Alemanha do início do século XX. O expressionismo nasceu da angústia provocada pelo fim de um mundo e pela aparição de uma nova era. O seu lugar de origem é uma sociedade insolentemente capitalista, cínica e conquistadora, simbolizada pela figura do Kaiser Guilherme II. O movimento é uma insurreição, uma revolta, cuja busca formal expressa com toda a força o tormento interior dos artistas. Os poetas e pintores expressionistas inventaram o estilo da angústia e a técnica do mal-estar na civilização. Precursor declarado do expressionismo foi o quadro do norueguês Edvard Munch, “O Grito”, pintado em 1893. O quadro expressa o grito trágico de horror existencial lançado numa sociedade escandinava conformista, puritana e burguesa. O expressionismo vai usar a culpabilidade e a agonia (o “suor frio”) como suportes da expressão, ampliados sem medida pela ênfase dramática do estilo: o corpo nasceu para ser desarticulado. Tillich entendeu o expressionismo, não apenas

como corrente situada na Europa do Norte, especialmente na Alemanha, mas também como tipo, que pode ser encontrado em qualquer período da história da arte (Toniutti, 2005, pp. 17-30).

No artigo *Existentialist Aspects of Modern Art*, seguramente o texto mais conhecido de Tillich sobre religião e arte, o teólogo Tillich distingue quatro categorias de obras de arte, em relação com a religião: 1. Estilo não religioso, conteúdo não religioso, como em Jan Steen; 2. estilo religioso, conteúdo não religioso, como em Van Gogh; 3. estilo não religioso, conteúdo religioso, como em Rafael; 4. estilo religioso, conteúdo religioso, como em El Greco, Grünewald, Sutherland e Nolde. Para Tillich, esta última forma é geralmente chamada de expressionista, porque se trata da forma na qual a superfície é rompida para expressar algo, forma já existente muito tempo antes dos tempos modernos. A respeito da *Crucifixão* de Grünewald no retábulo de Issenheim, Tillich escreve : “Creio que é a maior pintura alemão jamais realizada e isso vos mostra que o expressionismo não é de modo algum uma invenção moderna” (Tillich, 1987, p. 99).

Numa entrevista sobre *The Demonic in Art*, Tillich expressa-se do modo seguinte:

Eu disse que as artes visuais podem maravilhosamente apresentar o demônico, mas talvez não tão bem o divino. (...) Podemos descrever a situação do ser sob o controle das forças destrutivas melhor que sob as forças criativas.

Tillich observa que o inferno de Dante é mais fascinante que o paraíso. E prossegue:

Por quê é tão difícil expressar uma positividade vitoriosa? Por quê há tantas, inúmeras grandes pinturas da Crucifixão e tão poucas – conheço apenas uma – da Ressurreição, trata-se de *A Ressurreição* de Mathias Grünewald. Por quê é assim? É porque Mathias Grünewald é capaz de mostrar a Ressurreição como uma transformação do finito em infinito, simbolizado pelo sol no qual o corpo do Cristo desaparece. É uma idéia fabulosa. Muitas vezes, nas pinturas da Ressurreição, Cristo volta simplesmente ao mundo dos corpos, das árvores, das almas e outros seres

humanos e conversa com eles, como se nada tivesse acontecido antes. Isto não é Ressurreição (id. p. 117).

Podemos ler também, na Teologia Sistemática:

O âmbito do estético é usado pela igreja em virtude das artes religiosas. Nelas, a igreja expressa o sentido de sua vida em símbolos artísticos. O conteúdo dos símbolos artísticos (poéticos, musicais, visuais) é o símbolo religioso dado pelas experiências revelatórias e pelas tradições baseadas nelas. O fato de os símbolos artísticos tentarem expressar, em estilos sempre cambiantes, os símbolos religiosos dados, produz o fenômeno da “dupla simbolização”. Um exemplo disto é o símbolo do “Cristo crucificado” expresso nos símbolos artísticos do pintor renascentista nórdico Matias Grünewald – uma das raras pinturas que é, ao mesmo tempo, protestante em espírito e uma grande obra de arte. Nós a tomamos como exemplo de dupla simbolização, mas ela também exemplifica algo mais, isto é, o poder da expressão artística de transformar aquilo que exprime. A “Crucificação” de Grünewald não expressa apenas a experiência dos grupos pré-reformatórios aos quais ele pertencia, mas também ajudou a difundir o espírito da Reforma e criar uma imagem de Cristo totalmente diferente dos mosaicos orientais, em que Jesus ainda como menino no colo de Maria é apresentado como senhor do universo. (...). As igrejas sabiam (...) que a expressividade estética é mais do que um acréscimo embelezador da vida devocional. Elas sabiam que a expressão confere vida àquilo que é expresso – confere poder para estabilizar e poder para transformar – e, portanto, tentaram influenciar e controlar aqueles que produziam arte religiosa. (...) A expressão transforma aquilo que exprime: este é o significado da arte religiosa como função construtiva das igrejas (Tillich, 2005, pp. 645-646; 1987, p. 161).

Enfim, em *Honesty and Consecration*, Tillich critica a arte que “sentimentaliza” o Cristo. “Eu sentia que todas estas pinturas eram julgadas e rejeitadas por uma das maiores de todas as pinturas religiosas, o “Crucificado” de Mathias Grünewald, no fim do século XV. As horríveis chagas no corpo dele são uma antecipação do expressionismo moderno. Não é uma cópia naturalista nem uma distorção, mas uma

expressão artística da verdade a respeito do que tinha acontecido no Gólgota.” (Tillich, 1987, p. 222)

Para Tillich, o expressionismo é a representação clássica da Teologia da Cultura. A arte expressionista, como parte da cultura, contém um elemento sagrado, que traduz a sua dimensão religiosa. A revelação do Incondicionado no condicionado da obra de arte pode dar sentido ao ser humano e à sua história. É o que aconteceu na “experiência extática” de Tillich frente à Madona de Botticelli durante a Primeira Guerra mundial. A experiência da beleza – em reação ao horror, à feiúra e às destruições da guerra - permitiu a Tillich compreender a expressão intuitiva e teórica do expressionismo. O estilo expressionista lhe abriu os olhos sobre o modo como uma obra de arte pode destruir a forma e sobre o êxtase criador implicado neste processo. Descobriu que a arte constitui uma linguagem na qual a forma e o conteúdo substancial podem tornar-se o lugar da revelação do Incondicionado.

Em primeiro lugar, a noção de incondicionado remete a Deus e à sua relação essencial com a pessoa humana. Enquanto tal, o incondicionado é indizível. É o além-do-mundo, o puro, o nada que está na origem do mundo e que constitui todas as coisas. Por isso, a revelação do incondicionado nunca se produz fora da forma e do conteúdo da linguagem. Assim, o incondicionado, que se deixa apreender no quadro da experiência extática, revela-se na realidade do mundo cultural como o incondicionalmente real que preenche todas as coisas. Desse modo, o incondicionado se manifesta na cultura, isto é, na realidade do real do mundo.

Na arte expressionista, o incondicionado se deixa apreender na ordem da experiência mística. Na experiência da beleza, Tillich conheceu o choque que procede da revelação de um aspecto da fonte divina de todas as coisas. A atmosfera mística, onde se experimentou o fundamento e o abismo do ser nas coisas e através delas, pode ser sentida no expressionismo como vontade artística de renunciar à forma das coisas para poder expressar o seu sentido profundo (Toniutti, 2005, p. 161). Para Tillich, as formas quebradas do expressionismo testemunham do surgimento do elemento extático no artista: o incondicionado provoca o espírito humano a sair de si mesmo, e o leva até a profundidade abissal da sua existência. Pois, as “formas extáticas subjetivas do expressionismo” mantêm uma estreita relação com a profundidade abissal e o

poder das origens que constituem o ser humano. Para Tillich, a arte é a função mais apta a revelar a profundidade do ser e do sentido. A arte assegura a presença transcendente de Deus no mundo.

E a obra de arte se impõe a nós com a força incontornável da intuição imediata, da intuição mística. Tillich compara a intuição mística do incondicionado através da arte com a participação mística na natureza. Para ele, o tipo expressionista é a forma de revelação da substância espiritual de uma época ou de um meio cultural, substância que é objetivamente válida e misticamente imediata. Até o que se manifesta na forma do terrível ou do horror tem sentido. Mais ainda, até o que parece não ter nenhum sentido revela-se portador do vazio pelo qual toda coisa sente-se carregada. O expressionismo, enquanto processo de revelação do incondicionado, torna-se portador do incondicionalmente-real no seio da sociedade burguesa. Apresenta-se como o evento estético profético que denuncia a autonomia da sociedade burguesa, em ruptura com o fundamento essencial que a anima.

Não podemos dizer nada do incondicionado nem do fundamento do ser, mas a arte expressionista balbucia, no coração da sua forma e do seu conteúdo, os vestígios da sua experiência intuitiva (id. p.181).

Considerações finais

O retábulo de Issenheim foi realizado na época em que Lutero afixou suas famosas teses no portão da igreja de Wittenberg. Portanto, não pertence formalmente à reforma. Há nele muitos elementos relacionados ao que Paul Tillich chamaria de “substância católica”, em particular na sua função litúrgica e sacramental. Contudo, os teólogos protestantes que consultamos reconhecem no retábulo e na Crucifixão de Grünewald a presença do espírito da reforma, sobretudo, luterana. Notamos a preocupação em fazer da pintura um instrumento de catequese e pregação, pelo anúncio da presença salvífica de Deus “sob o seu contrário”, e um auxílio à meditação da paixão e morte do Cristo. Apesar do iconoclasmo latente no protestantismo, as imagens conservam o seu papel de ilustração, complemento, parceria no diálogo com as Escrituras. A palavra leva ao ver, a visão remete à palavra. A ima-

gem perdeu a sua auréola sagrada e maravilhosa, ela só traz figuras humanas. Além disso, a imagem “expressionista” traduz, por meio de símbolos, uma espiritualidade para os tempos de crise e de angústia, na experiência extática do Incondicionado.

Referências

- BARTH, K. *Dogmatique: la doctrine de la parole de Dieu*. Tomo I, Vol. 1. Genève: Labor et Fides, 1954.
- BÉGUERIE-DE PAEPE, P. & LORENTZ, P. (dir.) *Grünwald et le retable d'Issenheim*. Regards sur un chef-d'oeuvre. Paris: Somogy Editions d'art, 2007.
- BUSCH, E. *Karl Barth*. His life from letters and autobiographical texts. Philadelphia: Fortress Press, 1976.
- La crucifixion de Grünwald. *Neorbe*, 2007. Anônimo. <http://www.namu-rois.org/castelluna/?post/2007/04/10/La-Crucifixion-de-Grunewald>. Acesso 19/05/2009.
- COTTIN, J. *Le regard et la parole*. Une théologie protestante de l'image. Genève: Labor et Fides, 1994.
- GAEHTGENS, T.W. Grünwald (Matthias). In: *Encyclopaedia Universalis*, DVD-Rom, Paris, 2009.
- TILLICH, P. *On Art and Architecture*. Editado por John e Jane Dillenberger. New York: Crossroad, 1987.
- TILLICH, P. *Teologia Sistemática*. São Leopoldo: Sinodal. 5. Edição revista, 2005.
- TONIUTTI, E. *Paul Tillich et l'art expressionniste*. Québec: Les presses de l'Université Laval, 2005.
- ZIEHR, W. *Das Kreuz*. Symbol - Gestalt – Bedeutung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

Anexos: imagens – La crucifixion du retable d'Issenheim. Musée de Unterlinden, Colmar, França.



